Musea voor een betere wereld

Maarten Prak & Bart Rutten

Abstract: Over the last forty years, 'the world' has entered 'the museum'. Collections and presentations that were supposed to be self-evident had to be reconsidered. This chapter demonstrates that two more or less simultaneous influences shaped this process in Dutch museums. On the one hand, many Dutch museums were transformed from institutions of the local or national government into independent charities and forced to take greater responsibility for their own finances. On the other hand, the social exclusivity of the collections and presentations (dominated by white males) was questioned. The article describes how museums dealt with these challenges and their sometimes contradictory implications.

Keywords: diversity, museums, heritage, innovation

Gedurende de laatste jaren is een hernieuwd besef ontstaan van het structurele onrecht voor iedereen die, anders dan de twee schrijvers van dit stuk, niet tot de dominante groep behoren, die van de van witte man. Om met 'het groot onrecht' bij vrouwen te beginnen: dat sommige vrouwen een leven leiden dat op hoofdlijnen aangenaam en zelfs inspirerend is, laat onverlet dat de ene helft van de mensheid over vrijwel de hele linie is achtergesteld bij de andere. Het gegeven dat vrouwen meer dan de helft van de Nederlandse studenten vormen maar nauwelijks meer dan een kwart van de hoogleraren, en dat deze kloof slechts beperkt vatbaar voor beleid is gebleken, spreekt boekdelen. Bij de museumwereld gaat het al beter, al is het evenzeer opvallend hoeveel vrouwelijke conservatoren er zijn en naar verhouding veel mannelijke directeuren. (Wederom zoals een van de schrijvers van dit stuk.) En dan spreken we hier nog over de situatie in een van de meest welvarende en zichzelf als geëmancipeerd beschouwende landen in de wereld. Ook in Nederland is een betere behandeling van vrouwen, bijvoorbeeld in de wereld van de wetenschap, bevochten vanuit verschillende posities: bestuurlijk, disciplinair en interdisciplinair. Op dit moment is daarnaast een strijd gaande die de achterstelling van mensen van kleur of met een migratieachtergrond aan de kaak stelt. De strijd voor een betere

Ponzanesi, S., K. Thiele, E. Midden, D. Olivieri & T. Oorschot (eds.), *Transities in kunst, cultuur en politiek | Transitions in Art, Culture, and Politics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023
DOI 10.5117/9789048560110_PRAK

positie van vrouwen ging vrijwel steeds in allianties met andere achtergestelde groepen en was vervlochten met andere ontwikkelingen. Ook bij de musea gaat dit proces langzaam. Terwijl het publiek, bijvoorbeeld bij het Centraal Museum in Utrecht, diversifieert, blijft de samenstelling van het personeel achter.

Toch voltrekken zich in het museale veld vergelijkbare ontwikkelingen. Deze bijdrage wil dat in kaart brengen en dilemma's benoemen waarvoor musea zich gesteld zien. Wij maken daarbij gebruik van eigen ervaringen: Maarten Prak als toezichthouder bij achtereenvolgens het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem (1993-2003), het Muiderslot (2009-14), het Geldmuseum in Utrecht (2012-14) en sinds 2021 het Centraal Museum in Utrecht, en als gastconservator van het Rijksmuseum (2012-17); Bart Rutten als conservator en hoofd collecties van het Stedelijk Museum in Amsterdam (2008-2017) en sinds 2017 als artistiek directeur van het Centraal Museum in Utrecht.[1] Wij hebben onze ervaringen op verschillende plaatsen aangevuld met nota's en literatuur, maar dit hoofdstuk blijft desondanks allereerst een persoonlijk testimonium.

In de volgende tekst worden twee grote veranderingsprocessen in de museumwereld beschreven – en hun soms moeizame onderlinge verhouding. De eerste betreft de verzelfstandiging en de zoektocht naar een groter publiek. Deze viel samen met de neoliberale golf in de politiek die ook tot de verzelfstandiging van bijvoorbeeld de woningbouwverenigingen leidde. Of dat in die sector wel zo'n goed idee was, mag betwijfeld worden, maar wij betogen dat de musea er in het algemeen voordeel van hadden. De tweede golf betreft de inhoudelijke vernieuwing van het museale aanbod, die het beste als 'dekolonisatie' omschreven kan worden. Daar zitten we nog middenin.

Verzelfstandiging en de zoektocht naar een nieuw publiek

Begin 1987 maakte toenmalig minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur Brinkman bekend dat hij het Openluchtmuseum in Arnhem wilde sluiten. Dat museum was traditiegetrouw gesloten gedurende de winter, maar zou volgens Brinkman op 1 april ook niet meer open moeten gaan. De reden was niet dat het museum uit de gratie was bij het publiek, want het trok jaarlijks een zeer respectabele 400.000 bezoekers. Maar de overheid moest inkrimpen en op deze manier zouden er per saldo vijftig ambtenaren minder in de boeken komen te staan. In plaats van de pijn te verdelen over de gehele sector, sloot de minister liever één museum geheel. Dat desondanks na het ontslag van vijftig medewerkers nog veertig in dienst moesten blijven om de collectie te beheren, nam hij daarbij voor lief (*NRC*

1 Rosemarie Buikema was van 2013 tot 2022 lid van de raad van toezicht van het Centraal Museum.

Handelsblad, 4 februari 1987). Tegen deze dreiging stelde het museum zich met succes teweer, waarbij de grote steun vanuit het publiek een doorslaggevende factor lijkt te zijn geweest. De sluiting werd omgezet in verzelfstandiging. Daarmee bereikte Brinkman de gewenste reductie van het aantal ambtenaren, in ieder geval optisch, terwijl tegelijk het museum de kans kreeg om een nieuwe start te maken.

Daarvoor was ook aanleiding. Het Openluchtmuseum was een naar binnen gekeerde organisatie waar heel veel tijd en aandacht bestond voor de objecten uit de omvangrijke collectie en veel minder voor de bezoeker (Gubbels, 2011). Het museum kampte met achterstallig onderhoud, een gebrekkige inventarisatie van de collectie, maar ook met een vaste kern aan bezoekers (scholen, gezinnen met kinderen) waarin nauwelijks ontwikkeling zat. En als het regende moest je niet naar Arnhem gaan, zoals de naam van het museum duidelijk maakte. Onder leiding van de bevlogen directeur Jan Vaessen, die aantrad in 1991, werden deze zaken aangepakt. Er kwam meer variëteit in de presentatie: Tilburgse woningen in jarenzestigstijl, een melkfabriek met stoomaandrijving, later een brouwerij en een 'Molukkenbarak'. Naast de statische presentatie, waarin vanouds uitsluitend de Veluwse papiermolen voor wat reuring zorgde, kwamen er allerlei 'doe-objecten' waar kinderen en hun ouders zelf konden meedoen in de tijdmachine die het museum ook was: een school, een blekerij en een beugelbaan (Brabants spel), later een 'collectiecentrum' waar wisselende verzamelingen werden gepresenteerd die buiten het museum door liefhebbers bij elkaar waren gebracht. Allemaal pogingen om de bezoeker een actief aandeel te geven in de museale presentatie. Nog spectaculairder: er werd een spoor aangelegd waarop oude trams over het museumterrein konden rijden, bemenst door vrijwilligers. Daardoor verbeterde de bereikbaarheid van de over een groot oppervlak verspreide museumpresentatie en kwam er tegelijk meer beweging in het museum en ontstond er een nieuw soort interactie tussen bezoekers en museale collectie. Bij de ingang werd ten slotte een nieuw entreegebouw gerealiseerd, ontworpen door architect Francine Houben, die toen nog niet wereldberoemd was, met daarnaast een met koperplaten bekleed 'ei' waarin een innovatieve diorama-presentatie werd gerealiseerd onder de naam HollandRama (Vaessen, 2000; Van Dijk, 2000). Deze vernieuwingen in de presentatie gingen gepaard met een vernieuwing van de interne cultuur. Zo kwam er een eigen jaarboek, waarin niet alleen artikelen over de collectie verschenen maar ook over bijvoorbeeld tatoeages (1999), een onderwerp dat veraf stond van het 'oude' platteland dat voorheen dominant was geweest in het zelfbeeld van het museum (Faber, 1999; vgl. De Jong, 2001).

Ondanks al die vernieuwingen duurde het meer dan tien jaar voordat die zich ook vertaalden in stijgende bezoekerscijfers. Gedurende een lange reeks van jaren bleef het museum hangen rond een frustrerend lage 300.000, aanzienlijk minder dus dan in de periode voor de verzelfstandiging en ondanks alle vernieuwingen die daarop volgden. Uiteindelijk werd met de komst van een marketingdirecteur

dit plafond doorbroken. Pas in 2007 doorbrak het museum weer de grens van 400.000 bezoekers (Nederlands Openluchtmuseum, 2007). In 2019, het laatste jaar voor de pandemie, had het Openluchtmuseum 560.000 bezoekers (Nederlands Openluchtmuseum, 2021). In de tussenliggende periode kon het museum overleven door financiële steun vanuit de regering, maar ook dankzij de inspanningen van toonaangevende persoonlijkheden uit de samenleving. Zo was ANWB-directeur Paul Nouwen jarenlang lid van de raad van toezicht en fungeerden president van De Nederlandsche Bank Nout Wellink en directeur van het Sociaal en Cultureel Planbureau Paul Schnabel als voorzitters van de raad van toezicht. Deze namen suggereren al dat gender lange tijd geen prioriteit had bij de samenstelling van de raad, maar in 2007 was er ook op dit vlak toch bijna pariteit bereikt.

De verzelfstandiging van het Openluchtmuseum, een gelegenheidsoplossing voor een acuut probleem, werd de opmaat voor een geheel nieuwe benadering van het museale veld. In het voetspoor van de aanpak in Arnhem werden successievelijk alle rijksmusea ondergebracht in stichtingen. Daarbij bleef de collectie eigendom van het Rijk, maar kregen de besturen van de musea een veel grotere armslag voor eigen beleid (Brinkman, 2015). En de opdracht om voor meer eigen inkomsten te zorgen en minder afhankelijk te worden van subsidie. Dat was tegelijk een vloek en een zegen.

Het Muiderslot kampte al heel lang met een structurele beperking. Het kasteel ligt op een punt in Muiden waar nauwelijks parkeergelegenheid is. Het bezoekersaantal van ruim 100.000 zorgde al voor veel overlast bij omwonenden, die geconfronteerd werden met de overloop van het kleine parkeerterrein naast het museum. Meer bezoekers zou vrijwel automatisch tot meer overlast leiden, omdat in het beschermde stadsgezicht van Muiden geen plaats was voor meer parkeerruimte. De oplossing werd gevonden bij de internationale toeristen in Amsterdam, een onstuimig groeiende markt. Vanuit Amsterdam konden die met bussen (veel mensen voor beperkte parkeerruimte) of zelfs per boot het museum bezoeken. Om deze markt te betreden kreeg het museum een Engelse naam waarin de nabijheid tot Amsterdam werd uitgedrukt: Amsterdam Castle. Ook werden de hotels en lokale touroperators in de hoofdstad en internationale toerismebeurzen bewerkt om het Muiderslot daar op de kaart te zetten. Dat heeft gewerkt. In 2019 ontving het Muiderslot ruim 155.000 bezoekers, ongeveer 45.000 meer dan tien jaar tevoren. Daarvan kwamen 37.000 uit het buitenland (Muiderslot, 2019, 15). Deze groep was dus grotendeels verantwoordelijk voor de stijging van het aantal bezoekers.

Maar het kon ook heel anders lopen, zoals het Geldmuseum ondervond. Dat was in 2007 ontstaan uit de samenvoeging van het Rijkspenningenkabinet, de muntenverzameling van De Nederlandsche Bank en het Nederlands Muntmuseum. Daarmee had het museum een collectie van hoge kwaliteit – maar ook een waarvoor slechts zeer beperkte publieke belangstelling bestaat. Want om oude munten te

kunnen waarderen, is een aanzienlijke voorkennis noodzakelijk. Daarom richtte het museum zich in de presentatie op actuele kwesties die met geld in de breedste zin te maken hebben. Geldeducatie was een speerpunt. Op die manier wist het een klein maar wel zeer jong publiek te trekken, onder meer door veel schoolbezoek. Veertig procent van de bezoekers waren in 2008 jongeren, onder meer door een tentoonstelling die speciaal op het vmbo was gericht (*Geld en je leven*) (Geldmuseum, 2008, 5-7). Jongeren en lageropgeleiden zijn sterk ondervertegenwoordigd in het gemiddelde museum (Smithuijsen, 2013). Maar in 2013 was de nadruk op activiteiten die niet altijd evident verbonden waren aan de collectie voor de Raad voor Cultuur juist reden om de subsidie in te trekken. Het Geldmuseum had tijdens een bezuiniging moeten snijden in de wetenschappelijke staf. “De vermindering van personele inzet op kennis en collectiebeheer leidt tot een onbalans tussen publieksactiviteit en het beheer en behoud van de collectie” (Raad voor Cultuur, 2012, 231). Het Geldmuseum was in de ogen van de Raad eigenlijk geen museum meer. Het stopzetten van de subsidie betekende feitelijk het einde van het Geldmuseum. Dit was in zoverre ironisch dat in de adviesaanvraag staatssecretaris Halbe Zijlstra had beklemtoond dat in het “nieuwe cultuurbeleid” dat de regering voor ogen stond niet alleen “ondernemerschap en eigen inkomsten” een grote rol moesten spelen, maar ook “cultuureducatie” (484-486).

Voor het eveneens Utrechtse Centraal Museum is de verzelfstandiging een groot succes geworden. In 2013 kwam de stichting op eigen benen te staan (wel bleven collectie en de gebouwen Centraal Museum en Rietveld Schröderhuis eigendom van de gemeente Utrecht). Er volgde een grote renovatie en een koerswijziging voor het Brunahuis dat als dependance aan de overkant van het museum was en is gevestigd. Met een op volle toeren functionerend nijntje museum daarvoor in de plaats en een hernieuwd museum werd in 2018 het hoogste aantal bezoekers geteld: meer dan 360 duizend bezoekers wisten de weg naar de drie locaties te vinden. Door noodzakelijke verbouwingen aan beide musea en vanzelfsprekend de coronapandemie worden deze aantallen sindsdien niet meer gehaald.

Net als veel andere stedelijke musea is het Centraal Museum meer capaciteit en middelen gaan inzetten voor het bereiken van publiek dat minder vanzelfsprekend naar het museum komt. Ook voor de verzelfstandigde musea geldt dat ze in lijn met de wensen van de subsidiërende overheden en fondsen niet langer genoegen nemen met een kwantitatieve benadering van het publiek maar zich inzetten voor een jonger en diverser museumbezoek. Dat betekent bijvoorbeeld dat het Centraal Museum in Utrecht ‘de wijken’ ingaat en daarmee actief het publiek benadert in plaats van te wachten tot dat zich bij de kassa meldt. Ook is het Centraal Museum doelgericht exposities gaan programmeren waarin niet de klassieke canon uitgangspunt is. Tentoonstellingen als Dromen in Beton (2019) waarin de wijk Kanaleneiland en zijn bewoners een hoofdrol vervulden, Tranen van Eros

(2020) waarin voor het eerst in Nederland ruim baan werd gegeven aan werk van vrouwelijke surrealisten, Voices of Fashion: Black Couture, Beauty and Styles (2021), waarin voor het eerst mode ontworpen door zwarte makers centraal stond en De botanische revolutie (2021) waarin klimaat en postkolonialisme belangrijke thema's waren. Kortom: aan andere perspectieven wordt een prominente plaats gegeven in de tentoonstellingsagenda.

De collecties en hun publiek

We zijn nu alweer tien jaar verder en de discussie over musea heeft een andere wending genomen – in Nederland, maar eigenlijk over de gehele wereld. Terwijl in de vorige ronde *governance* en verdienmodellen centraal stonden, is de focus nu terug bij de collecties. De verbindende schakel tussen die twee discussies is het publiek. Toen en nu ging en gaat het over wie het museum wil bereiken met zijn publieksactiviteiten. Maar nu is er ook een andere inzet, namelijk de samenstelling van de collecties. Daarmee raakt de huidige discussie aan het hart van bijna alle museale collecties in Nederland – en ver daarbuiten.

Een reflectie van die nieuwe focus op de collecties is de definitie van het museum die in 2022 werd vastgesteld tijdens de Algemene Vergadering van ICOM. ICOM is de International Council of Museums, de wereldwijde vereniging van musea waarvan ook conservatoren lid zijn. In 2007 had ICOM nog de volgende definitie vastgesteld van wat een museum is:

> A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.

Die definitie had uiteraard een lange voorgeschiedenis, sinds het museum als zelfstandige instelling ontstond in de tweede helft van de vijftiende eeuw in Rome. Ter voorbereiding van de nieuwe definitie werd een rapport opgesteld waarin een lijst, beginnend in de achttiende eeuw, met uiteenlopende definities was opgenomen. Daaruit bleek dat ICOM zelf haar omschrijving herhaaldelijk had bijgesteld: in 1947, in 1974 en opnieuw in 2007. Voor de nieuwe definitie werden liefst 250 voorstellen ingediend, maar uiteindelijk werd de volgende, na veel debat, aanvaard:

> A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity

> and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing. (ICOM, 2022, 3)

Hieruit waren radicalere passages geschrapt die een voorbereidingsgroep had voorgesteld, en dan met name de frase “aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing” (ibid.). Dat laat onverlet dat de richting duidelijk is: meer aandacht voor sociale groepen die vanouds minder aan bod komen en voor maatschappelijke kwesties als klimaat.

Dit laatste raakt uiteraard de bedrijfsvoering, zoals recent onderzoek laat zien (*NRC*, 1 februari 2023; zie ook Sharp, 2020). Maar het stelt evengoed de vraag hoe musea kunnen bijdragen aan de andere blik op de wereld die nodig is voor de klimaattransitie. De tentoonstelling *De botanische revolutie. Over de noodzaak van kunst en tuinieren* in het Centraal Museum in Utrecht (2021-22) is er een voorbeeld van (Cluitmans, 2021). Deze tentoonstelling bevatte oude en nieuwe werken rondom het thema ‘tuin’. Dat is een onderwerp met een baaierd aan referenties. Allereerst aan het milieu, want de tuin draait om de planten (en dieren) die daar leven, maar ook aan het menselijk ingrijpen in de natuur. De tuin is immers gecultiveerde ‘natuur’. De locatie van de tentoonstelling, grenzend aan de historische tuin van het museum zelf, sloeg ook een brug naar de buitenwereld. Maar het was vooral de combinatie van objecten die de ‘buitenwereld’ binnenbracht in het museum.

Een sterk voorbeeld en tevens een hoogtepunt van de expositie was het werk dat Patricia Kaersenhout (2021) speciaal voor deze gelegenheid maakte onder titel *Of Palimpsests and Erasure*. Een ode aan misschien wel de bekendste vrouwelijke kunstenaar uit de nadagen van de ‘Gouden Eeuw’, te weten Maria Sibylla Merian. Merian sloot zich in 1685 vanuit haar geboorteland Duitsland aan bij de in Friesland gevestigde sekte van de Labadisten, waarvan overigens ook Anna Maria van Schurman, Nederlands eerste vrouwelijke geleerde, lid was. De Labadisten bewoonden een kasteel dat eigendom was van Cornelis van Sommelsdijck en via die connectie vertrok Merian in 1699 naar Suriname, waar Sommelsdijck tot zijn dood in 1688 gouverneur was geweest. Merian zou er samen met haar dochter, maar ook dankzij de hulp van Surinaamse vrouwen, wereldberoemde afbeeldingen van planten en insecten maken. Die Surinaamse vrouwen – die altijd anoniem bleven maar van wie een (een ‘indianin’) Merian al dan niet vrijwillig vergezelde toen zij in 1701 naar Amsterdam terugkeerde – vormen de kern van Kaersenhouts bijdrage aan de expositie. In het werk, dat bestaat uit acht vellen papier, maakt Kaersenhout de voor het oeuvre van Merian essentiële informatiebronnen zichtbaar. Door de manier waarop zij dat doet roept haar werk vragen op over de rol van anonieme vrouwen in het oeuvre van een bekende vrouwelijke kunstenaar, en daarmee ook over de rol van huidskleur in de verhouding tussen Nederland en Suriname. Maar ook stelt het werk vragen over

'inheemse' kennis en Europese vormen van kennis. Merians werk maakte immers deel uit van de grote herschikking die bekendstaat als de wetenschappelijke revolutie, een herschikking waaruit die inheemse kennis werd weggeschreven (zie ook Burgering, 2021). Zo toont de expositie hoe de huidige klimaatcrisis ook het resultaat is van een bepaalde utilitaire manier van denken over en kijken naar de natuur.

Terwijl het onderwerp 'klimaat' voor veel musea een uitdaging is omdat de collectie zich slechts beperkt leent voor het tonen van relevante objecten, raakt 'dekolonisatie' aan het hart van het overgrote deel van de museale verzamelingen. De basis daarvoor is heel vaak gelegd in de negentiende eeuw, een periode van nationalisme, patriarchaat en kolonialisme. De canons in de verschillende disciplines – niet alleen beeldende kunst, maar ook geschiedenis, etnografie, enzovoort – zijn nog steeds bezig om zich te ontdoen van die intellectuele erfenis. Dat is des te lastiger omdat museale collecties bijna per definitie een grote padafhankelijkheid kennen. Ze zijn in het verleden verzameld en het behoort tot de kerntaken van het museum om ze voor toekomstige generaties te bewaren. Een heel nieuwe balans in de collectie aanbrengen is een werk van zeer lange adem. De afgelopen vijf jaar is er structureel meer werk van vrouwelijke makers en makers van kleur aangekocht.

Het opnieuw bekijken van de aanwezige werken kan daarentegen meteen beginnen. In de eerste helft van 2019 organiseerde het Centraal Museum de tentoonstelling *Wat niet gezien wordt / What is Left Unseen*, in samenwerking met het onderzoekscollectief MOED (Museum of Equality and Diversity) onder leiding van Rosemarie Buikema.[2] In deze tentoonstelling werd het zeer overwegend witte karakter van Nederlandse museumcollecties en -presentaties ter discussie gesteld door het te confronteren met zwarte kunst. Die confrontatie was enerzijds bewustzijnsverhogend, bijvoorbeeld door de krachtige tekst "Remember Me" van de Britse beeldend kunstenaar en filmmaker Steve McQueen, uitgevoerd in zwarte neonletters. Anderzijds bood de tentoonstelling alternatieve uitbeeldingen van overbekende voorstellingen. In haar *Piëta, of Kruisafneming van de Zwarte Jezus* uit 1949 laat Nola Hatterman een van de meest afgebeelde Bijbelse taferelen zien met zwarte figuren, inclusief de dode Christus. Het is een schilderij dat verrast door de vanzelfsprekendheid waarmee het bekende gekanteld wordt en daarmee de vraag oproept waarom Christus vanzelfsprekend als wit wordt afgebeeld.

Deze twee werken, van Hatterman en McQueen, waren al onderdeel van de collectie van het Centraal Museum en kregen in deze tentoonstelling gezelschap van onder andere Iris Kensmils portret van Sojourner Truth en twee enigmatische foto's van Rotimi Fani-Kayodi. Alle drie de werken werden aangekocht naar aanleiding van deze baanbrekende expositie en zijn vanaf het najaar 2023, evenals Kaersenhouts

2 Voor de begeleidende publicatie, zie https://studio-inclusie.nl/kennis/moed-what-is-left-unseen/

Of Palimpsests and Erasure, permanent op zaal in de nieuwe collectieopstelling. Zo klinkt de door Buikema en haar team gebrachte vernieuwing nog jaren door in de collectieopstelling van het Centraal Museum.

Deze tentoonstellingen en collectieopstelling maken deel uit van een veel bredere trend. Alle musea kammen hun collecties uit op zoek naar werken van vrouwelijke kunstenaars en kunstenaars van kleur, en naar onderwerpen die verder reiken dan de door witte mannen gemaakte canon. Op dit vlak lijkt een onomkeerbare ontwikkeling te zijn ingezet. Het Rijksmuseum profileerde zich de afgelopen jaren met tentoonstellingen over Zuid-Afrika (2017) en het Nederlandse slavernijverleden (2021). En het Amsterdam Museum schafte de term 'Gouden Eeuw' af, omdat die misleidend en zelfs kwetsend zou zijn, vooral voor de nazaten van tot slaaf gemaakte Afrikanen uit die periode. Dat laatste leidde tot de nodige opwinding. De zich als volkspartijen profilerende VVD, PVV en FvD protesteerden, net als *De Telegraaf* (zie ook Prak, 2020). Dit maakt nog maar eens duidelijk dat 'inclusiviteit' geen neutraal concept is en weerstand oproept. Serieuzer is de vraag of musea bij de verbreding van hun publiek toch nog weer andere buitengesloten groepen over het hoofd zien: migranten met een mediterrane culturele achtergrond of de witte werkende klasse van zogeheten laagopgeleiden. Er is nog werk aan de winkel.

Conclusies

Musea staan onder druk. Financieel om hun eigen inkomsten te vergroten. Cultureel om hun tot voor kort vanzelfsprekende beeld van de canon grondig te herzien. En sociaal om nieuwe publieken te bedienen. Die opdrachten liggen niet vanzelfsprekend in elkaar verlengde. Een spannende programmering kan ten koste gaan van oud en nieuw publiek en daarmee ook de financiële positie uithollen. Meer 'ondernemerschap' leidt omgekeerd niet vanzelfsprekend tot culturele avonturen. Maar een ding is zeker: de musea van 2023 hebben sinds de jaren tachtig een ware transitie doorgemaakt. Ze zijn zakelijk maar vooral inhoudelijk rijker uit die transitie tevoorschijn gekomen. Dat belooft nog veel voor de toekomst.

Bibliografie

Burgering, Eva. 2021. "Uit de schaduw van Maria Sibylla Merian". Centraal Museum Utrecht, 23 augustus 2021. https://www.centraalmuseum.nl/nl/over-het-museum/nieuws-en-pers/kort-nieuws-en-blogs/uit-de-schaduw-van-maria-sibylla-merian

Brinkman, Manus. 2015. *De verzelfstandiging. Waarom en hoe de rijksmusea zelfstandiger werden.* Amsterdam: Reinwardt Akademie.

Cluitmans, Laurie (red.). 2021. *On the Necessity of Gardening: An ABC of Art, Botany and Cultivation.* Amsterdam: Valiz.

Dijk, Hans van. 2000. "Erotiek in baksteen en koper. Het Openluchtmuseum en het werk van Mecanoo". *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum*: 186-201.

Faber, Paul. 1999. "Tatoe! De renaissance van een volkskunst". *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum*: 204-239.

Geldmuseum. 2008. *Jaarverslag 2008.*

Gubbels, Truus. 2011. "Kwaliteit voor een groot publiek". *Boekman* 78: 72-76.

ICON. 2020. *224 Years of defining the museum.* Geraadpleegd op 22 maart 2023. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf

ICON. 2022. *Extraordinary General Assembly.* https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf

Jong, Ad de. 2001. *De dirigenten van de herinnering: Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940.* Nijmegen: SUN.

Muiderslot. 2019. *Jaarverslag 2019. www.free-ebooks.net*

Prak, Maarten. 2020. "Nederlands Gouden Eeuw en de nationale identiteit". *Filosofie & Praktijk* 41(3): 6-18.

Raad voor Cultuur. 2012. *Slagen in cultuur: Culturele basisinfrastructuur 2013-2016.* Den Haag: Raad voor Cultuur.

Sharp, Camille-Mary. 2020. "'Shell is proud to present… The Spirit Sings': Museum sponsorship and public relations in oil country". *Museum & Society* 20(2): 172-89.

Smithuijsen, Cas. 2013. "Draagkracht maakt het verschil in de participatiesamenleving". *De Staat van Cultuur* 97: 62-65.

Vaessen, Jan. 2000. "De kei van Columbus: Over het ontstaan van het nieuwe entreecomplex van het Nederlands Openluchtmuseum". *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum*: 122-84.

About the authors

Maarten Prak: professor emeritus economische en sociale geschiedenis, Universiteit Utrecht.
Bart Rutten: artistiek directeur, Centraal Museum, Utrecht.